

DOI 10.15826/izv2.2019.21.1.004

УДК 821.161.1-2 Солженицын.07 +
+ 82.091**Л. А. Назарова***Уральский федеральный университет*
Екатеринбург, Россия

К ВОПРОСУ О ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ТЕХНИКЕ
А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА В ПЬЕСЕ «СВЕТ, КОТОРЫЙ В ТЕБЕ»
(«СВЕЧА НА ВЕТРУ»)

Данная статья содержит анализ пьесы А. И. Солженицына «Свет, который в тебе» («Свеча на ветру»). Главный акцент сделан на драматургической технике автора, а также на специфике его драматургического мышления.

Общеизвестно, что сам писатель придавал своим пьесам вторичный статус по сравнению с прозой. Большинство исследователей его творчества полагает, что драматические опыты Солженицына интересны только как проблемно-тематическая пропедевтика его поздних эпических творений (прежде всего романа «В круге первом») и что их художественная ценность относительно невелика. Однако появляющиеся в последнее время статьи зачастую опровергают это мнение.

Конкретный анализ вынесенной в заглавие пьесы позволяет увидеть как достоинства, так и недостатки драматургии Солженицына. К числу первых отнесем широкий проблемно-тематический диапазон «Свечи», поднимающей комплекс приоритетных для творчества писателя духовно-нравственных вопросов, таких как определение человеком системы ценностей и неизбежность расплаты за свой выбор, ответственность ученого за будущее человечества, благотворность одиночества и/или жизни ради другого. Ведущими маркерами в решении этих проблем являются концепты страдания, совести и вины. Подчеркиваются и такие удачные с точки зрения техники драмы находки писателя, как музыкальная составляющая композиции пьесы, включение антиутопической проблематики в структуру драматического текста, сложная система взаимодействующих символических рядов внутри произведения, и др.

В качестве «слабых мест» «Света, который в тебе» в работе отмечается жанровая неопределенность произведения, перегруженность побочными сюжетными линиями, несоответствие пафоса ситуации произносимым репликам, что во многом, по мнению автора статьи, является следствием особенностей самого художественного мышления автора «В круге первом» и «Ракового корпуса», его установки на дидактизм и эпическую всеохватность изображаемого.

К л ю ч е в ы е с л о в а: драматургия Солженицына; пьеса «Свеча на ветру»; Алекс Кориэл; антиутопия в драме; поликонфликтность в драме; драматургическая техника пьесы.

Ц и т и р о в а н и е: Назарова Л. А. К вопросу о драматургической технике А. И. Солженицына в пьесе «Свет, который в тебе» («Свеча на ветру») // Изв. Урал. федер. ун-та. Сер. 2 : Гуманитар. науки. 2019. Т. 21. № 1 (184). С. 44–56.

Поступила в редакцию 31.10.2018

Принята к печати 09.01.2019

Larisa A. Nazarova

Ural Federal University
Yekaterinburg, Russia**ON ALEKSANDR SOLZHENITSYN'S PLAYWRITING
IN THE PLAY *THE LIGHT THAT IS IN YOU (CANDLE IN THE WIND)***

This article is a poetic analysis of *The Light that Is in You (Candle in the Wind)*, a play by A. I. Solzhenitsyn. At the same time, the main emphasis is placed on the author's dramatic technique and the peculiarities of his dramatic thinking.

It is well known that the writer himself gave his plays a secondary status in relation to prose. Most researchers believe that his drama experiments are interesting artistically only as a problem-themed propaedeutic of his later epic works (primarily, the novel *In the First Circle*) and their artistic value is relatively insignificant. However, more and more recent articles refute this opinion.

Specific analysis of the above-mentioned play allows us to see both the advantages and disadvantages of Solzhenitsyn's dramatic art. The former are a wide problem-thematic range of the *Candle*, raising a set of spiritual and moral issues that are central for the writer's creative work, such as the definition of a system of values by humans and the inevitability of payback for the choices they make, the responsibility of scientists for their scientific discoveries, the beneficence of loneliness and/or life for the sake of another. The leading markers in solving these problems are the concepts of suffering, conscience, and guilt. The author of the article highlights such successful decisions the writer makes as the musical component of the composition of the play, the inclusion of a dystopian perspective in the structure of the dramatic text, the complex system of interacting symbolic series within the work, etc.

The article notes, on the other hand, the genre ambiguity of the work, the excessive use of the sideline plots, the incompatibility of the situation and the remarks made, which in many ways, according to the author of the article, is a consequence of the features of the writer's own artistic thinking *In the First Circle* and *Cancer Ward*, its didacticism and its focus on the epic universal description of things.

Key words: Solzhenitsyn's dramaturgy; play *Candle in the Wind*; Alex Koriel; dystopia in drama; multitude of conflicts in drama; dramatic technique of the play.

Citation: Nazarova, L. A. (2019). K voprosu o dramaturgicheskoy tekhnike A. I. Solzhenitsyna v pjese "Svet, kotoryj v tebe" ("Svecha na vetru") [On Aleksandr Solzhenitsyn's Playwriting in the Play *The Light that Is in You (Candle in the Wind)*]. *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2: Humanities and Arts*, 21, 1 (184), 44–56.

Submitted on 31 October, 2018

Accepted on 09 January, 2019

Общеизвестно, что свой путь в литературе А. И. Солженицын начинает с драматургии. Последовательно в 1951, 1952, 1954 гг. сначала в Экибастузском лагере, а потом в ссылке им создается трилогия «1945 год», куда вошли комедия «Пир победителей», трагедия «Пленники» (другое название «Декабристы без декабря») и драма «Республика труда» (другое название «Олень и шалашовка»).

Первые два произведения автор хранил в своей памяти до 1953 г., когда получил возможность перенести их на бумагу в Кок-Тереке. Последняя из его пьес была написана в 1960 г. в Рязани и получила название «Свет, который в тебе» с подзаголовком «Свеча на ветру».

В отечественном литературоведении анализу текстов драматических произведений Солженицына (равно как и феномену его драматургии в целом) посвящено не так много научно-критических исследований. Помимо авторов классических трудов, изучающих творчество писателя в целом [Нива; Паламарчук; Сараскина], более подробно о них писали Б. А. Любимов [1989], С. Н. Моторин [2013], В. П. Муромский [2006]. Частично интересующая нас тема затронута в небольшой по объему работе Ю. А. Климушиной [2013]. Собственно пьеса «Свет, который в тебе» рассматривается в статьях О. В. Гаркавенко [2004], а также М. Г. Меркуловой и Т. А. Павловой [2018].

Как правило, в начале своих работ исследователи отмечают факт вторичности (по сравнению с эпической прозой) этого рода литературы в художественном наследии писателя, а также очевидное наличие в пьесах автора в зародышевой форме основных тем, мотивов и образов героев, которые позднее станут центральными в его рассказах и романах.

Впрочем, о слабости своих первых произведений хорошо знал и сам Солженицын. Приведем отрывок из статьи В. П. Муромского:

...хотя на страницах «Теленка» Солженицын не раз оспаривает суждения Твардовского о своих пьесах, его собственная оценка их по существу мало чем отличается от мнения последнего. Пожалуй, она даже более резка и сурова. «Из-за полного своего невежества, — пишет он, — я особенного маху дал в пьесах». «Эта пьеса (“Свеча на ветру”) — самое неудачное из всего, что я написал». Рассказывая, как в одной из своих «захоронок» он забрал все самое важное, Солженицын добавляет: «...осталось же второстепенное, полуоткрытое, вроде “Свечи”». Слово «второстепенное» здесь не оговорка, а вполне осознанное выражение своего отношения к этой вещи [Муромский, с. 48].

Данная мысль совпадает и с оценкой Ж. Нива:

Солженицын чересчур дидактичен... пьесы его испещрены длинными ремарками. Парадоксальным образом драматургия, где зритель *видит* (выделено автором. — Л. Н.) сцену, требует символизма действия, который у Солженицына никак не выходил ... В «Свече на ветру» показан условный, символический мир, но он «не держится», распадается [Нива, с. 26].

Вместе с тем, особенно в последние годы, все большее количество исследователей драматургии Солженицына отдают свои голоса за «реабилитацию» его пьес, и более всего это относится к «Свече на ветру».

В своей статье об этой пьесе О. В. Гаркавенко [2004] пишет со ссылкой на П. Паламарчука [1991] и Н. А. Решетовскую [1990]:

Как бы ни оценивал пьесу сам автор, ряд зарубежных режиссеров проявил к ней интерес: СВ прошла по сценам театров разных стран и была экранизирована

французским телевидением. В нашей стране ее собирался поставить А. В. Эфрос, в письме к Солженицыну высоко оценивший пьесу: «Нахожусь под ее впечатлением. Не скажу, что мне понравилась каждая страница, но от ее сути я был все время и сейчас нахожусь в таком состоянии, в каком находится обычно Ваша Альда, когда не влияют на нее биотоки. Играть Вашу пьесу трудно. Тем не менее, мне кажется, ставить необходимо». Осуществить постановку по ряду причин не удалось. Однако сам факт заинтересованности этим произведением зарубежных постановщиков и столь видного деятеля отечественного театра, как Эфрос, свидетельствует, на наш взгляд, об актуальности затронутых в нем вопросов, об универсальности его проблематики, отнюдь не сводимой, как это представляется немногочисленным интерпретаторам СВ, к теме «современная наука и человек»... [Гаркавенко, с. 208–209].

С приведенным мнением трудно не согласиться. Одной из важных особенностей пьесы действительно является наличие в ней нескольких конфликтных линий, поднимающих разные, но одинаково важные для драматурга темы. «Достаточно назвать мотив самоограничения и мысль о невозможности становления полноценной человеческой личности вне опыта страданий; настойчивое утверждение абсолютности таких понятий, как добро и зло, неприятие релятивизма в представлении о них; утрата духовных основ, нравственная энтропия как следствие все большего удаления людей от Бога» [Там же, с. 209].

Обратимся к тексту пьесы. Протагонисту «Свечи на ветру» Алексу Кориэлу 40 лет, он математик. Об этом мы узнаем, открыв список действующих лиц. Характеристики персонажей весьма скупы и лаконичны, автор ограничивается, как правило, указанием на возраст героев и на их социальное / семейное положение. Этим, собственно, представление о них изначально и исчерпывается.

По мере прочтения произведения мы все больше обнаруживаем сходство главного героя и его автора¹: помимо имени и возраста (Солженицыну на момент написания пьесы 42 года), их роднит профессия (Алекс несколько лет был преподавателем физики и математики в школе), фронтовое прошлое, опыт тюремного заключения, а также безусловное единство идей и переживаемых эмоций. Подобный автобиографизм, совершенно очевидный читателю, с одной стороны, поддерживает его доверие к персонажу, а с другой, по нашему мнению, мешает адекватно воспринять условность и определенный символизм данного образа и всей пьесы в целом.

Отношения Алекса с окружающими его людьми не только определяют основные сюжетные ходы драмы, но и выстраивают ведущие линии развития ее конфликта. Пьеса начинается с диалога главного героя со своим дядей Маврикием под аккомпанемент «радостного рондо из 2-го фортепьянного концерта Бетховена». Эта же музыка будет звучать и в последней картине, после похорон Маврия, что позволяет нам охарактеризовать композицию драмы как кольцевую.

¹ Подробно автобиографическое начало пьесы рассмотрено в статье М. Г. Меркуловой и Т. А. Павловой [2018].

Цель Солженицына в первой картине — показать разницу мироотношений дяди и племянника. Семидесятилетний профессор музыки на фоне газовой плиты, холодильника, кухонной посуды, в том числе набора сковородок, пытается доказать Алексу, что «в сорок лет надо начинать жить с самого начала», что «еда — радость жизни», от которой нельзя отказываться, что здоровый дух может обитать только в здоровом теле [Солженицын, с. 360–362]. Правда, иногда на общем «гастрономическом» фоне беседы все же успевают проскользнуть важные для автора и зрителя мысли:

М а в р и к и й. У тебя не было денег выехать? (Из Пустынной Каледонии, где Алекс поселился после освобождения. — Л. Н.)

А л е к с. Не денег. (*Пауза*). Убеждений.

М а в р и к и й. И на таких убеждениях ты стоишь до сих пор?

А л е к с. Да. Почти.

М а в р и к и й (*машет*). Не устоишь! Перед жизнью? — не устоишь... [Там же, с. 362].

Так, на наш взгляд, обозначается первая из драматических коллизий пьесы, связанная с проблемой выбора человеком жизненных ценностей, искушения жизненными обстоятельствами, а также вопросом расплаты за свой выбор. Сибаритствующий профессор-музыковед, гурман, третий раз женатый на женщине, которая моложе его на 30 лет, отец, ничего не знающий о жизни дочери от предыдущего брака, в конце произведения умирает у нее на руках, раскаявшись в своей несправедливой жизни. Над ним, поставив свечу, читает притчу из Евангелия от Луки (11:33–36), цитата из которой и дала название всей пьесе: «Итак, смотри: свет, который в тебе, — не есть ли тьма?», его родственница с символическим именем Христина.

В отличие от Маврикия, Алекс Кориэл выбирает принципиально другой подход к выстраиванию своих отношений с миром. Бьющей через край энергии и неумному гедонизму дяди он противопоставляет собственный ригоризм, желание постичь свой внутренний мир путем глубокого самоанализа и разносторонней рефлексии. С максимальной очевидностью данная установка проявляется в оценке персонажами ценности тех лет, которые Алекс провел в тюрьме:

М а в р и к и й. Потерянные годы!

А л е к с. Нет, не то что потерянные. Это очень сложно. Может быть даже — необходимые...

М а в р и к и й. Как это — «необходимые»? Что ж, по-твоему, человеку необходимо сидеть в тюрьме? Проклятие всем тюрьмам!!

А л е к с (*вздыхает*). Нет, не так просто. У меня бывают минуты, когда я говорю: благословение тебе, тюрьма!² [Там же, с. 361–362].

Это благословение подразумевает столь необходимое для героя (как и для автора) постулирование необходимости для каждого человека спасительного

² Попутно отметим, что эти слова станут программными для Солженицына в «Архипелаге ГУЛАГ».

одинокости ради осознания приоритетности духовной свободы над любыми внешними ограничениями. Именно в этом диалоге, чуть позднее, в связи с полным недоумением вопросом дяди, пораженного абсолютным отсутствием комфорта в поселке, где жил Алекс после тюрьмы: «Так это каменный век! Чем же ты освещался?» — герой ответит: «свечой». «При свече, дядюшка, открывается сердце...» [Солженицын, с. 363].

Свеча как символ чего-то хрупкого и уязвимого, но в то же время дарующего внутреннюю силу, как символ ценности духовного и душевного (сердечного) в человеке станет ведущим лейтмотивом всей пьесы, постепенно вбирая в себя новые смыслы. Пока лишь заметим тот факт, что изначально именно Алекс *Кориэл* (ср. латинский корень *cor-* ‘сердце’, ‘душа’, ‘дух’ в его фамилии) становится выразителем и носителем духовно-нравственного начала в человеке, противостоящего миру людей, чьи ценности не выходят за рамки материальных. Семантически контраст между философией дяди и племянника поддерживается антитезой в подборе имен героев: *Маврикий* — греч. *Μαυρίκιος* ‘темный’, ‘брюнет’; *Алекс*, *Аль* — близко лат. *albus* ‘белый’.

Вторая сюжетная линия пьесы связана с образом Филиппа Радагайса. Это человек, с которым Алекс учился в школе и университете, вместе с которым попал на фронт и с которым девять лет провел в тюрьме, пока обоих не амнистировали, признав ложность обвинения. В конце концов, он тот, с кем Алекс «поменялся характерами», «поменялся взглядами на жизнь» [Там же, с. 376]. В отличие от Маврикия, за плечами у Филиппа есть и опыт страдания, и опыт одиночества, и опыт преодоления допущенной по отношению к нему несправедливости. И всё же в «Свече на ветру» Радагайс и Кориэл изображены как антагонисты.

Суть их противостояния убедительно раскрыта в статье саратовской исследовательницы О. В. Гаркавенко, рассматривающей содержащуюся в названии пьесы оппозицию «свет / тьма» как ведущую смыслообразующую антитезу текста и выделяющей два основных заложенных в ней смысла. Один из них связан собственно с противопоставлением добра и зла, духовного и бездуховного в человеке и в мире (пример тому — рассмотренная выше конфликтная линия Алекс — Маврикий), второй — с амбивалентностью самого света, который может быть как истинным, так и ложным (фальшивый блеск, сияние, глянец).

Явным примером второго как раз и служит образ Филиппа Радагайса, чье имя семантически так же противопоставлено имени Алекса, как и имя Маврикия. Однако здесь будет работать антонимия не столько открытая, сколько контекстная: *Алекс* — «белый» / *Радагайс* — «блестящий» (от лат. *radio, radiare* ‘испускать лучи’, ‘сиять’, ‘сверкать’, ‘блистать’).

Значение имени Филипп (греч. «любящий коней») также подчеркивает его гедонистическое, «победительное» отношение к жизни: «В спины и в паруса нам дует неистовый ветер кибернетики!! Наш корабль — на полном ходу! <... > Жизнь есть борьба!» — обращается он к Алексу, убеждая его вернуться в науку. «Да неужели я тебе должен доказывать, что наука — это свет, и смысл, и интерес жизни для таких, как мы?» Однако не случайно уверенность Филиппа в том, что «наука — это свет»,

соседствует с другим его аргументом: наука — «это дьявольски интересно!» [Гаркавенко, с. 213].

Последнее замечание раскрывает истинную природу увлечения Радагайса наукой. Не свет науки влечет его, а тот внешний блеск в обществе, который она может обеспечить ему. В своем ослеплении материальными ценностями герой легко жертвует жизнями других людей.

В личном плане стремление «брать от жизни вдвойне и втройне» приводит к предательству близкого человека: безнадежно больную жену Нику Филипп отправляет в больницу и забывает о ее существовании, поглощенный своими научными изысканиями и созданием новой семьи. Счастливый, «блистательный» Радагайс постепенно теряет человеческий облик. Страдающая, пожизненно прикованная к постели Ника оказывается сильнее внешних обстоятельств. Она не раздавлена своим несчастьем: ее обращение к Филиппу — «магнитофонное письмо», которым завершается пьеса, свидетельствует о сохраненном человеческом и женском достоинстве. И в этом — ее нравственная победа над миром тех, кого умирающий Маврикий называет «вертепом счастливых» (Ника — греч. Победа) [Там же, с. 215].

В сюжетном плане контраст между Кориэлом и Радагайсом обозначен уже при первой встрече персонажей, когда в их разговоре поднимается тема выбора профессионального будущего Алекса. Филипп уговаривает его пойти сотрудником в научную лабораторию биокibernетики, которой он руководит. Однако это предложение смущает героя, выражающего сомнение в пользе и цели науки вообще, в ее значении для жизни людей и влиянии на общество. В рамках проблематики произведения это можно сформулировать как вопрос об ответственности ученых за последствия своих научных экспериментов, последствия прежде всего моральные и социальные.

Данный конфликт воплощается и в тех эпизодах, которые описывают проведение Радагайсом новаторского эксперимента, суть которого обозначена Алексом в разговоре с Альдой:

А л е к с. <...> Вот послушай, дружок. В лаборатории биокibernетики, где я работаю теперь у моего друга, счастливым образом как раз сейчас все готово к тому, что нужно тебе: из человека хрупкого сделать нестигаемого. Ты слышишь меня?

Альда смолкает.

Дать ему устойчивый, неунывающий характер, дать ему душевную невозмутимость. Ты не больна, лечения в обычном смысле тебе не нужно, но ты слишком отзывчива, уязвима. Тебе надо помочь жить. Я уже втягиваюсь в эту технику и могу оценить.

Альда подняла голову, слушает.

Сестренка моя, давай попробуем! Ну, дай мне руку! Для тебя! Чтобы спокойная улыбка не сходила с твоего лица. Довольно тебе страдать, а? [Солженицын, с. 384–385].

Как нам представляется, особенность описанной Солженицыным ситуации, подаваемой в явно мелодраматическом ключе, заключается в том, что для

зрителя она не является ни новой, ни собственно проблемной. Финал подобного научного эксперимента легко предугадать любому читателю, знакомому с традицией романа-антиутопии. Если говорить конкретно о «Свече», то, на наш взгляд, в самом имени главной героини (по одной из версий, *Альда* — женский вариант мужского имени *Альдус*, англ. *Aldous*) заложена аллюзия на известнейшее произведение Олдоса Хаксли «О дивный новый мир», где, как известно, автор изображает счастливую жизнь людей, живущих по законам общества потребления. Людей, изначально прошедших инкубаторий, где безостановочный конвейер делит их на касты, каждая из которых получает свою порцию гармонии с миром, дополненную регулярными сеансами гипнопедии и получением легкого наркотика, убивающего любые психологические проблемы: «Сомы грамм — и нету драм!»

Включая в свою пьесу элементы антиутопии — жанра прежде всего эпического, — Солженицын-драматург, безусловно, выступает как художник-экспериментатор. Но, на наш взгляд, этот эксперимент все же не до конца ему удастся. Можно ли назвать «Свечу на ветру» пьесой-антиутопией?

Ответ не так очевиден. В отличие от своих первых пьес, именно это произведение А. И. Солженицын оставляет без четкого жанрового определения, ограничиваясь определением «пьеса в шести картинах». И действительно, ее довольно сложно не только жанрово номинировать, но и вписать в какой-либо из уже известных драматургических контекстов. Пожалуй, по характеру изображаемых событий она ближе всего стоит собственно к драме, а по технике построения — к драме-дискуссии, драме идей. Однако последнее справедливо по отношению не ко всей пьесе, но лишь к третьей и четвертой картинам, действие которых проходит сначала в лаборатории Радагайса (во время экспериментов над Альдой), а затем в его же гостиной, где празднуется получение хозяином профессорского звания, а также отмечается успех лаборатории, которая сумела «блестяще доказать эффективность нашей методики, нашу способность преобразовывать характер человека!» [Солженицын, с. 399].

Предмет разворачивающихся в этих сценах дискуссий — проблемы смысла жизни и смерти, суть понятия «счастье», вопрос о соотношении в науке морального и материального, человеческого, антропологического и социального, интеллектуального и нравственного, приоритет био- или социкибернетики, представителями которых выступают в пьесе биоккибернетик Филипп Радагайс и социкибернетик Тербольт. «Победа» первого — живой человек, утративший после вмешательства в его психику способность переживать, страдать, колебаться, бояться чего-либо, — вызывает восхищение присутствующего на банкете Генерала:

Г е н е р а л. Эт-то замечательно! Эт-то удивительно! <...> Скажите, ну а в масштабе... э-э-э... сотен человек? Тысяч?... Я не говорю пока... э-э-э миллионов? Такую операцию можно произвести?

Ф и л и п п. Средства! Только средства, господин генерал.

Г е н е р а л. Так я гарантирую вам! Можете считать, что в текущем году ваш институт уже на нашем бюджете [Там же, с. 410–411].

Цель второго — путем создания некоей машины «помочь людям предвидеть их социальное будущее», разработать «правила перехода к идеально-регулируемому обществу» [Солженицын, с. 406] — подобного восторга у представителя власти имущих не пробуждает. Наоборот, рождает лишь недоверие к любого рода «безответственным электронным машинам», которыми будут руководить не министры и опытные военные, а «университетские мальчишки».

И всё же, выбирая между этими двумя направлениями, Алекс останавливается на последнем, хотя и понимает, как это страшно: «Вот мы здесь взяли одно человеческое создание — и что наделали? А вы хотите — миллионы людей сразу» [Там же]. Возможно, на его выбор более всего повлияли слова социкибернетика о том, что «кроме целей явных, видимых всем, у науки есть еще какие-то таинственные. Как у искусства. Наука нужна не только нашему разуму, но и нашей душе. Осознать мир и осознать человечество, может быть, так же необходимо нам, как... иметь совесть» [Там же, с. 429].

Эта фраза, на наш взгляд, связывает тему науки, ответственности «физиков» за будущее всего человечества с уже заявленной ранее темой выбора человеком верных нравственных ориентиров. Жизнь, завязанная на постоянном поиске удовольствий и сознательном избегании малейших душевных страданий, оказывается в художественном мире пьесы сродни науке, ориентированной на разум и эксперимент при игнорировании идеи антропоцентризма любой мыслительной деятельности. И работа ученых так же нуждается в освещении «душой-свечой», как и ежедневный труд по формированию самого себя у каждого из живущих.

Кроме того, главного героя пьесы пугают ближайшие планы его недавнего соратника («мало-помалу вы подберетесь к чтению человеческих мыслей»), а также его готовность служить в УМЧ — Управлении Мыслей и Чувств, не последнюю должность в котором занимает Генерал. Все это служит лишним доказательством того, что наука без души, наука без совести уже «доказала, что неплохо умеет служить тирании» [Там же, с. 408].

Рассмотренные сцены, как уже было сказано выше, свидетельствуют о явной антиутопической направленности мышления автора пьесы. И в контексте данной традиции читателю вполне очевидно, что «биотоки», пропущенные через Альду, не сделают ее счастливой, что идеи тех, кто затеял подобные опыты, изначально обречены на провал. Однако символика последних двух картин, как нам кажется, всё же не позволяет увидеть в «Свече» только антиутопию, решающую проблемы обустройства «счастливого общества». Архитектонически и композиционно драма построена таким образом, что в ней оказываются тематически связаны первая и пятая (образ Маврикия), третья и четвертая (Радагайс и Тербольт), вторая и шестая (образ Альды) картины. И тот факт, что финальная сцена отдана автором Альде Крэйг, позволяет нам утверждать приоритетность данного персонажа и связанной с ним проблематики в художественном мире «Света, который в тебе».

На первый взгляд, дочь Маврикия можно считать женской ипостасью образа протагониста. На важность роли героини в смысловой структуре произведения

указывает фраза Алекса, ей посвященная и отсылающая читателя к заглавию текста:

А л е к с. Она — свечечка, Филипп! Она — трепетная свечечка на ужасном нашем ветру! Может, зря я ее привел?... не задуйте ее! Не повредите! [Солженицын, с. 398].

История отношений Алекса и Альды, показанная в драме, — это история доверия, предательства, искупления, история, подчеркивающая зависимость человека от близких и родных ему людей. Ключевым в их диалоге становится финальный обмен репликами:

А л е к с (*горячо*). Но если ты будешь у них — они же не удержатся тебя опять стабилизировать. Папина смерть спасла тебя от этого ужаса! от моей тяжелой ошибки. От моей вины перед тобой...

А л ь д а. Тогда ты за меня знал, что мне надо идти... Теперь ты за меня знаешь, что не надо... А сына — ты не воспитаешь за меня? Ты бы и своего-то не воспитал, Аль... по принципу экономии энергии... [Там же, с. 425]

На все увещевания Алекса относительно ее новой жизни, ее сотрудничества с Радагайсом и пр. Альда отвечает иначе, чем в начале пьесы:

А л ь д а. А что — важно? Ты разве сам — знаешь, что важно?... [Там же, с. 431]

Упрек героини в контексте тех изменений, что произошли в герое за время действия пьесы, оказывается неактуальным. К финалу Алекс, глубоко осознавший свою вину, подавленный ею («стоит, опустив голову», «Алекс — в угнетенной позе»), все же символически преподносится автором в свете автомобильных фар как фигура ангельская, отмеченная сиянием. Как раз в этот момент он нашел свою правду, открыл для себя смысл жизни, задающий «вектор» человеческой судьбы. «Ничего не имея, я ничего не боюсь потерять», — признается он. «Я пойду к ним (к Тербольту. — Л. Н.) для того, чтоб не дать и им когда-нибудь со временем стать Левиафаном, только электронным» [Там же, с. 430]. Его цель в настоящем — «помочь донести туда (в XXI век. — Л. Н.) одну эстафетку. Колесную свечечку нашей души» [Там же, с. 427].

Правда, воодушевленный этой новой целью, он «не видит, как за окнами появляется скорбная фигура Альды в светлом». Постояв у открытого окна, она, незамеченная, «с опущенной головой удаляется и еще неясно видна некоторое время при свете уличного фонаря» [Там же, с. 432]. «Ангельская» символика этой ремарки, соотносимая с той, о которой мы говорили в связи с героем, выражена достаточно явно. Как явно и то, что рядом друг с другом этим двум ангелам не быть.

Образ Альды, на наш взгляд, нужен автору еще и для того, чтобы оставить в сознании читателя мысль о неидеальности своего протагониста. Алекс, каким он представлен в пьесе, не обладает главным достоинством героини — ее способностью жертвовать собой ради другого. Возможно, поэтому Альда показана Солженицыным в кругу семьи: она дорожит пусть и непростыми, но важными для нее отношениями с Маврикием (ее прошлое), и не случайно именно болезнь

и смерть отца парадоксальным образом возвращают ее к жизни, позволяют остаться собой. Не менее важен для героини и ее сын, с которым связано ее будущее.

Настоящим для Альды мог бы стать Алекс (семью которого, кстати сказать, составляют лишь дядя и кузина), которому она бесконечно доверяет и которого готова полюбить. Другое дело, что ее избранник не готов подарить ей ответное чувство. По отношению к Альде он испытывает чувство вины, а не любви. Все его разговоры выдают в нем в первую очередь интеллектуала, живущего под властью рассудка и не способного довериться любимому человеку, о чем он и говорит героине в их первую встречу: «...Не могу я так жить, каждый шаг соизмерять — а что это даст для семьи? <...> о ком-то заботиться и чтоб это определяло мою философию. Я один раз живу на земле и хочу исходить из чистой истины» [Солженицын, с. 381].

Вместе с тем подобная эмоциональная ущербность Алекса не мешает автору удерживать в сознании читателя образы героя и героини не в качестве трагически разведенных судьбой мужчины и женщины, но как двух страдающих, в чем-то беззащитных, но нравственно несломленных людей, чей союз в конечном итоге оценивается гораздо выше, чем многочисленные кратковременные связи окружающих. Они представлены в пьесе целым рядом любовных «многоугольников», среди которых Филипп — Ника — Тиля — Эни; Тиля — Филипп — Кабимба — Синбар; Синбар — Эни — Филипп. Противопоставление Алекса и Альды кругу близких к ним людей лишний раз дает драматургу возможность подчеркнуть проблему приоритета духовно-нравственного начала личности, актуализировать тему ответственности одного человека за жизнь и счастье другого.

Еще один любопытный, с нашей точки зрения, момент в пьесе — это ее музыкальная составляющая. Практически каждая из картин обязательно сопровождается своим музыкальным фоном, музыкальной семантикой, так же, как и все остальные элементы конструкции драмы, базирующейся на приеме контраста. Таких антитез две: первую можно определить как классика/современность. За каждым из героев Солженицын закрепляет приверженность либо классике (Бетховен, Шуберт), либо «ритмам новейшего танца», в том числе парагвайским. Выбор героями того или другого служит для драматурга ярким маркером их принадлежности к духовному или материальному миру.

Второе противопоставление относится к самой классической музыке. Как уже говорилось выше, первая картина начинается под звуки «радостного рондо из 2-го фортепьянного концерта Бетховена». Эту же мелодию, записанную на пластинку, ставит Алекс в заключительной, шестой картине. Однако в самом финале звучит не она. «Откуда-то еле слышится мелодия одинокого рожка — это мелодия из “Зимнего пути”» [Там же, с. 432] Шуберта — музыки, которую в качестве аккомпанемента для своего ухода из жизни выбирает Маврикий. Таким образом, яркое солнце и радостное рондо первой картины сменяются светом фонаря и музыкой смерти в последней — таково движение создаваемого автором общего настроения «Свечи на ветру».

Подводя итог всему вышесказанному, попытаемся ответить на вопрос, вынесенный в заглавие статьи: в чем же заключается специфика драматургической техники Солженицына в его последней пьесе?

Первое и главное — это тематический полифонизм пьесы. В «Свече на ветру» параллельно развиваются минимум три конфликтные линии, раскрывающие такие важные для всего творчества Солженицына мотивы, как вопрос выбора жизненного пути, приоритета нравственных, духовных ценностей над материальными, проблема ответственности ученого за будущее человечества, а также благотворность одиночества и/или жизни ради другого. Все перечисленные темы пересекаются и взаимодействуют друг с другом, выводя на первый план концепты страдания, совести, души и вины как ведущие в художественном мире произведения. Немаловажную роль в пьесе играет и символический ряд, поддерживаемый антитезой света и тьмы, света истинного и ложного, а также образом свечи, содержащим целый комплекс значений, главным из которых становится аллегория свечи как субститута духовного и душевного в человеке.

Вместе с тем, отмеченная множественность конфликтных линий, на наш взгляд, несколько «утяжеляет» пьесу, рассеивает читательское восприятие. Затронутые в драме духовно-нравственные проблемы по своему содержанию требуют значительной проработки психологической составляющей в изображении характеров персонажей, которая у героев «Свечи» проявлена слабо. Возможно, данный факт объясняется жанровой ориентированностью пьесы на традицию драмы-дискуссии, с одной стороны, и на символично-философскую драму — с другой, однако отсутствие четкой жанровой номинации самим автором не дает оснований для определенных выводов.

Кроме того, указанная полижанровость и поликонфликтность последней пьесы Солженицына, возможно, являются следствием специфики самого художественного мышления писателя, тяготеющего к монологизму, эпической всеохватности, установке на некий дидактизм в изложении своих идей. Признаками драматургического же мышления всегда было определенное игровое восприятие мира, «кинематографичность» и диалоговость сознания.

Источники

Солженицын А. И. Республика труда : пьесы, сценарии. СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2016.

Исследования

Гаркавенко О. В. «Свеча на ветру» А. И. Солженицына: структурообразующие антитезы в пьесе // А. И. Солженицын и русская культура : науч. докл. / отв. ред. А. Ванюков ; редкол.: Л. Герасимова, А. Дырдин, М. Кормилицына и др. ; вступ. слово от редкол. Саратов : Изд. Саратов. ун-та, 2004. С. 208–217.

Климушина Ю. А. «Вектор человеческой судьбы...» (изучение духовно-нравственных аспектов жизни и творчества А. И. Солженицына в школе) // Вестн. Ряз. гос. ун-та им. С. А. Есенина. 2013. № 3 (40). С. 17–22.

Любимов Б. А. И. Солженицын-драматург // Театральная жизнь. 1989. № 14. С. 11–14.

Меркулова М. Г., Павлова Т. А. Автобиографизм пьесы А. И. Солженицына «Свет, который в тебе» («Свеча на ветру») // А. И. Солженицын. Русская и национальная литературы : материалы междунар. науч.-практ. конф., 3–5 октября 2018 г. / гл. ред. М. Д. Амирханян. Ереван : Лусабац, 2018. С. 373–378.

Моторин С. Н. Лагерный быт и бытие в пьесе А. И. Солженицына «Республика труда» // Вестн. Ряз. гос. ун-та им. С. А. Есенина. 2013. № 3 (40). С. 119–129.

Муromский В. П. О драматургии А. И. Солженицына // Вестн. Волгогр. гос. ун-та. Сер. 8 : Литературоведение. Журналистика. 2006. Вып. 5. С. 46–51.

Нива Ж. Солженицын. М. : Худ. лит., 1992.

Паламарчук П. Александр Солженицын : путеводитель. М. : Столица, 1991.

Решетовская Н. А. Александр Солженицын и читающая Россия. М. : Сов. Россия, 1990.

Сараскина Л. Театр Александра Солженицына // Ракурсы. Вып. 9 / ред.-сост. А. С. Вартанов. М. : ГИИ, 2012. С. 5–22.

References

Garkavenko, O. V. (2004). "Svecha na vetru" A. I. Solzhenitsyna: strukturoobrazuyushchie antitezy v pjese [Candle in the Wind by A. I. Solzhenitsyn: Structure-forming Antitheses in the Play]. In A. Vanyukov (Ed.), *A. I. Solzhenitsyn i russkaia kul'tura: nauchnye doklady* [A. I. Solzhenitsyn and Russian Culture] (pp. 208–217). Saratov: Saratov University Press. (In Russian)

Klimushina, Yu. A. (2013). "Vektor chelovecheskoi sud'by" (izuchenie duhovno-nravstvennykh aspektov zhizni i tvorchestva A. I. Solzhenitsyna v shkole) ["The Vector of Human Destiny..." (The Study of the Spiritual and Moral Aspects of the Life and Work of A. I. Solzhenitsyn at School)]. *Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S. A. Esenina*, 3 (40), 17–22. (In Russian)

Lyubimov, B. (1989). A. I. Solzhenitsyn-dramaturg [A. I. Solzhenitsyn as Playwright]. *Teatral'naya zhizn'*, 14, 11–14. (In Russian)

Merkulova, M. G., & Pavlova, T. A. (2018). Avtobiografizm pjesy A. I. Solzhenitsyna "Svet, kotoryi v tebe" ("Svecha na vetru") [The Autobiographic Character of A. I. Solzhenitsyn's Play *The Light that Is in You (Candle in the Wind)*]. In M. D. Amirkhanyan (Ed.), *A. I. Solzhenitsyn: Russkaya i natsional'naya literatury: materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferencii, 3–5 oktyabrya 2018 g.* [A. I. Solzhenitsyn. Russian and National Literatures: Proceedings of the International Scholarly Conf., 3–5 October 2018] (pp. 373–378). Yerevan: Lusabac. (In Russian)

Motorin, S. N. (2013). Lagernyi byt i bytie v pjese A. I. Solzhenitsyna "Respublika truda" [Prison Everyday Life and Prison Existence in A. I. Solzhenitsyn's Play *The Republic of Labour*]. *Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S. A. Esenina*, 3 (40), 119–129. (In Russian)

Muromsky, V. P. (2006). O dramaturgii A. I. Solzhenitsyna [About A. I. Solzhenitsyn's Playwriting]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta*, 5, 46–51. (In Russian)

Nivat, G. (1992). *Solzhenitsyn*. Moscow: Hudozhestvennaya literatura. (In Russian)

Palamarchuk, P. (1991). *Aleksandr Solzhenitsyn: putevoditel'* [Aleksandr Solzhenitsyn: Travel Guide]. Moscow: Stolitsa.

Reshetovskaya, N. A. (1990). *Aleksandr Solzhenitsyn i chitaiushchaia Rossiia* [Aleksandr Solzhenitsyn and Reading Russia]. Moscow: Sovetskaia Rossiia.

Saraskina, L. (2012). Teatr Aleksandra Solzhenitsyna [The Theatre of Aleksandr Solzhenitsyn]. In A. S. Vartanov, *Rakursy* [Angles] (Iss. 9, pp. 5–22). Moscow: GII. (In Russian)

Назарова Лариса Александровна

кандидат филологических наук, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы Уральского федерального университет
620000, Екатеринбург, пр. Ленина, 51
E-mail: lanazarova@mail.ru

Nazarova, Larisa Aleksandrovna

PhD (Philology), Head of the Department of Russian and Foreign Literature
Ural Federal University
51, Lenin Ave., 620000 Yekaterinburg, Russia
Email: lanazarova@mail.ru
ORCID: 0000-0003-0036-0842